

ral Ricardo Rojas, el Parakultural, Cemento, El Parque, etc.), en otros se ofrecen repertorios muy heterogéneos (Babilonia, El Vitral) y porque los grupos llevan sus piezas a cualquier teatro (Municipal General San Martín, Piccolo, Empire, Alfil, etc.) sin que esto parezca preocuparlos demasiado (decimos «demasiado» porque algo sí los preocupa como el traslado los afecta en cuanto a la composición del público, la forma de producción, como han señalado Macocos con respecto al Alfil, el Equipo La Serie con respecto al San Martín o Las Gambas en relación al Empire).

2. Tampoco se puede definir en sí mismo por los agentes, es decir, por un grupo determinado, excluyente y personalizado de individuos con nombre y apellido, ya que no todo lo que hacen los teatristas hoy identificados con el *under* tiene necesariamente que ver con el nuevo teatro. Un ejemplo nos parece claro: Javier Margulis. Si se lee atentamente la cartelera porteña, hoy, se encuentra el nombre de Margulis en varios espectáculos muy diferentes: director de la *Herótica*, escenógrafo y vestuarista en *Crema rusa*, guionista de *Vivir en vos*, director de *Cuentos por teléfono S.A.*, formas diferentes respecto de *El ritual de los comediantes* y *El instante de oro*. Otro ejemplo, Ricardo Bartís: dirigir *Postales argentinas* o *Hamlet (la guerra de los teatros)* no lo impide participar en la película *El viaje*. Evidentemente, no todo lo que hacen estos artistas pertenece al nuevo teatro ni lo llevan consigo, como parte de su cuerpo o como su sombrero predilecto, donde vayan.

3. Tampoco se puede definir por el público. En la *Herótica*, por ejemplo, varía según se trate del primero o del segundo turno. El público de Macocos y Los Melli es otro (mucho más «adolescente» o «joven»), el de Ricardo Bartís es otro. Entonces, se trata de un público heterogéneo y la definición de una franja prioritaria (entre dieciocho y treinta años) resulta vaga y vale solamente con cierta seguridad para un circuito (El Parque, El Rojas, El Parakultural) pero cuando en 1989 las Gambas van al Empire convocan espectadores más vinculados a la frecuentación del teatro comercial.

4. Tampoco se puede definir, salvo parcialmente, por posiciones dentro del campo intelectual, ya que en el ámbito teatral hay diferentes y coexistentes estructuras de campo, paralelas, a veces superpuestas y en muchos casos irreconciliables. Roberto Cossa está en el centro de un campo intelectual (sin duda, el más fuerte y organizado) pero Los Macocos están en el centro de otro, con sus propias reglas de legitimación, su «escalafón» y su historia. Sintomatiza esto una afirmación de Macocos, quienes satirizan estos desplazamientos y vínculos: «Para el oficial somos el *under*, para el *under* somos el *off* y para el *off* somos espirales...»

5. Se puede intentar una definición estética del nuevo teatro, es decir, la comprensión de una *poética*, un conjunto de formas y procedimientos

teatrales que, por combinación y selección, persigue un efecto determinado y porta una ideología en su práctica. El nuevo teatro puede definirse como una poética que incluye diferentes posibilidades discursivas, no una cristalización estricta y rígida sino un modelo en variación (Roman Jakobson).

Tratemos de definir los rasgos principales de esta poética: A) es un teatro de teatristas, es decir, de creadores que no necesariamente se encuadran en roles de autoridad específicos y fijos (director, autor, actor, etc.), que favorecen el trabajo grupal o en equipos (con acierto, Enrique Dacal ha definido el nuevo teatro como el «Movimiento grupal de los ochenta»), lo que implica una diferente forma de producción en la cual, por ejemplo, el texto dramático se escribe desde y con la función del actor. B) Es un teatro que se apropia de nuevos modelos y nuevas técnicas actorales, que proponen posibilidades diferentes al lenguaje escénico. Estas técnicas generalmente se manejan en forma de cruce, integración o acción combinada, buscando lugares de «periferia», de frontera y encuentro entre los lenguajes (así el nombre de El Periférico de Objetos, entre el teatro de actores y el de títeres). Entre los nuevos modelos extranjeros figuran, principalmente, Tadeusz Kantor, Eugenio Barba, Pina Bausch, Jacques Lecoq, la Fura dels Baus y otros grupos catalanes, pero es necesario hacer la salvedad de que entre los nuevos teatristas existe la idea de que «lo nuevo ha muerto» es decir que no se trata de, como sostuvo Rimbaud («Il faut être absolument moderne»), descubrir lo nuevo como fundamento de valor, sino de perseguir la *alteridad*, lo *otro*. No lo otro como lo distinto a uno mismo (categoría utilizada por Tzvetan Todorov para su libro sobre la conquista) sino lo otro como la propia expresión.

Esta idea de otredad es lo suficientemente vaga como para marcar los dominios borrosos de esta búsqueda hecha a tientas, nunca desde una lucidez sistemática. Una poética se explica por razones históricas y *lo otro* no vale como categoría abstracta en la historia del teatro universal sino que se trata de precisar qué sienten estos creadores argentinos, después de la dictadura y la guerra, después de décadas de hacer teatro de la misma manera, por lo otro. Esta otredad es un sentimiento, una implícita visión del teatro y de la realidad, nunca una intelectualización lógica.

A la par que la apropiación de nuevos modelos extranjeros se verifica una revalorización de las técnicas vernáculas del cómico criollo popular, desde los Podestá y el circo criollo a Niní Marshall, Alberto Olmedo y Pepe Biondi. De este encuentro surge un rasgo predominante en el nuevo teatro: su diversidad. Este teatro de mezcla, de técnicas fusionadas, trabaja formas variadas: teatro de imagen, *varietés*, *clown*, *performance*, danza-teatro, títeres, repertorio clásico adaptado, preexpresividad, circo criollo, etc.

Un aspecto común puede discernirse tanto en los espectáculos como en los artistas del movimiento. Aspiran a una escena de *fusión de códigos*, de mezcla de convenciones provenientes de distintas disciplinas artísticas. Como ha señalado Guillermo Saavedra («Teatro joven, revocar ruinas»), en los nuevos espectáculos «lo teatral sucede escapándose de sí mismo, o aparece fragmentado, o camuflado, con gran cantidad de elementos provenientes del *clip*, el *comic*, la estética de los recitales, el *café concert* y otras hibridaciones». *Macocos, mujeres y rock* entrelazaba en su lineal historia los *video-games*, una marioneta (Molly), la música de rock tocada por los actores-músicos. *La reina: secretos del corazón*, dirigida por María José Galdín, requería en sus actores una doble formación: en danza y en *clown*.

El hecho de que el teatro joven sea un movimiento de actores y directores determina una centralización en la tarea artística de la *formación del actor* de este nuevo teatro. Dicha formación se logra mediante una mezcla de técnicas y aprendizajes: *clown*, danza contemporánea, acrobacia, música, entre otras la novedosa *contact-improvisation* (ejercitación que cuenta en la Argentina con escasos maestros, entre ellos Alma Falkenbert y Daniel Trener y que persigue una «improvisación por contacto», conseguir una conexión físico-perceptivo-espiritual con una o más personas a través del cuerpo y bailar según las propuestas dialógicas de ese encuentro).

Todas estas técnicas están destinadas a poner al actor en un estado óptimo de expresión y receptividad para la *improvisación* y la *creación colectiva*, guiada por un director.

C) A la gran variedad genérica del nuevo teatro de Buenos Aires corresponde, lógicamente, una diversidad ideológica, pero que tiene su origen en algunas líneas de pensamiento centrales. Por un lado, la implícita necesidad de identificar, en la formación de los teatristas, vida y teatro, exigencia grotowskiana que la mayoría de los grupos respeta, imbuidos de una mística no sistematizada, muy diferente a la del histórico Teatro Independiente. En otra ocasión, la definimos como una «estética vital»: ser artista, hacer teatro, es una forma alternativa de vivir mejor, de educarse para una existencia más gozosa y rica, más lúcida e inteligente.

Por otra parte, pero nunca en forma directa o panfletaria, el nuevo teatro encierra una clara voluntad de denuncia, de impugnación y crítica social y política. Raquel Sokolowicz, maestra argentina de *clown*, ha reflexionado: «El *clown* no carece de ideología, para nada, el *clown* puede ser ingenuo, pero jamás carente de ideología. Desde la ingenuidad se puede denunciar, si no mirad a Chaplin y a Keaton. La cosa se puede sintetizar así: denunciar sin dejar de divertir y divertir sin dejar de denunciar. El *clown* que arriba del escenario no expresa una idea clara no puede tenerla tampoco de la vida».